LUDWIG VAN **BEETHOVEN**

Klaviersonate Nr. 26 in Es-Dur, op. 81a
Les Adieux

1 Das Lebewohl : Adagio – Allegro :: 8:05
2 Abwesenheit : Andante espressivo :: 4:10
3 Das Wiedersehen : Vivacissimamente :: 6:46

FRANZ **SCHUBERT**

Klaviersonate in a-Moll, D 784

4 Allegro giusto :: 14:32
5 Andante :: 4:41
6 Allegro vivace :: 6:16

JOHANNES **BRAHMS**

Drei Intermezzi op. 117

7 Andante moderato :: 5:22
8 Andante non troppo e con molta espressione :: 4:53
9 Andante con moto :: 6:31

:: Produzent: Annette Schumacher
:: Tonmeister: Oliver Rogalla von Heyden
:: Aufnahme: 2.–3.12.2021, Hannover
:: Flügel: Steinway D
:: Fotografie: Zuzanna Specjal
:: Layout: Annette Schumacher
:: Booklettext: Claus-Dieter Hanauer
:: Lektorat: Hannes Rox
:: ℗ 2022

ZWISCHEN SPIEL

BEETHOVEN SCHUBERT BRAHMS

GIORGOS KARAGIANNIS
PIANO

Ars® Produktion Schumacher

ZWISCHEN SPIEL

GIORGOS KARAGIANNIS
PIANO

LUDWIG VAN **BEETHOVEN**

Klaviersonate Nr. 26 Es-Dur op. 81a
„Les Adieux" (1809/10)

1 Das Lebewohl : Adagio – Allegro :: 8:05
2 Abwesenheit : Andante espressivo :: 4:10
3 Das Wiedersehen : Vivacissimamente :: 6:46

FRANZ **SCHUBERT**

Klaviersonate Nr. 14 a-Moll D 784 (1823)

4 Allegro giusto :: 14:32
5 Andante :: 4:41
6 Allegro vivace :: 6:16

JOHANNES **BRAHMS**

Drei Intermezzi op. 117 (1892)

7 Andante moderato :: 5:22
8 Andante non troppo e con molta espressione :: 4:53
9 Andante con moto :: 6:31

gesamt :: 61:32

STATEMENT :: Giorgos Karagiannis

Jeder Mensch setzt sich von Natur aus gerne lang- oder kurzfristige Ziele. Er bemüht sich das Beste für sich herauszufinden und sich weiterzuentwickeln. Im Bereich der Kunst ist das äußerst wichtig und belebend.

Dasselbe galt bisher wahrscheinlich auch für mich, doch das Leben entscheidet manchmal selbst, wie es weitergeht, ohne dass wir nach unserer Meinung gefragt werden. Vor anderthalb Jahren hat sich für mich auf einen Schlag alles geändert. Alle Pläne wurden über Kopf geworfen und ich musste lernen, dass nichts im Leben selbstverständlich ist. In dieser Zeit, in der mein Leben stillstand, habe ich begriffen, dass es letztendlich nur auf das Wesentliche ankommt: Gesundheit, Liebe, Glück – Dinge, die wir uns oft zu freudigen Ereignissen wünschen ohne ihre eigentliche Bedeutung zu verstehen. Diese Werte sind ein Leuchtturm auf meiner Lebensreise geworden und haben durch die Musik für mich einen Sinn bekommen.

Diese Aufnahme ist nicht eine weitere Aufnahme nach Plan, sondern ein „Zwischenspiel" in meinem Leben, eine Momentaufnahme in einer Zeit des Stillstands, in der Musik für mich eine ganz andere Bedeutung gewonnen hat. Auch die Auswahl der Werke war nicht geplant, vielmehr haben die Werke wie von selbst zu mir gefunden, weil sie eben gerade das widerspiegelten, was ich erlebt und gefühlt habe.

Diese CD soll mich daran erinnern, dass nichts im Leben sicher und jeder Moment wertvoll ist.

Ich wünsche viel Freude beim Anhören.

Everyone naturally likes to set long-term and short-term goals. We strive to develop further and to find what it best for ourselves—a very important and invigorating process in the context of fine art.

This was probably true for me as well, but sometimes life proceeds without asking us for our opinion. A year and a half ago, my entire life changed suddenly and without warning. All my plans were thrown out and I learned that nothing should be taken for granted. During this period of time, when my life was at a standstill, I realized that everything boils down to the essentials—good health, love, happiness—things that we often wish for on happy occasions without understanding their meaning. These principles have since become a guiding light on my journey as I make sense of them through music.

This recording is not simply another planned project, but an "intermezzo", a snapshot of an interstitial period of my life in which music gained an entirely different meaning for me. The choice of works on this recording was not planned either; the music found its way to me because it expressed what I had felt and experienced.

This recording shall remind me of the fact that there are no certainties in life and that every moment is precious.

I hope you will enjoy your listening experience.

KLAVIER SONATEN :: Beethoven : Schubert : Brahms

Ludwig van Beethoven war des Öfteren erzürnt über die Kopisten und Verleger seiner Werke, die allerdings beim Entziffern seiner Handschrift nicht selten vor großen Herausforderungen standen. Einen Kopisten namens Wolanek traf es heftig: *„Mit einem solchen Lumpenkerl, der einem das Geld abstiehlt, wird man noch Komplimente machen, statt dessen zieht man ihn bei seinen Eselhaften Ohren. Schreib-Sudler! Dummer Kerl! Korrigieren sie ihre durch Unwissenheit, übermuth, Eigendünkel und Dummheit gemachten Fehler, dies schickt sich besser, als mich belehren zu wollen, denn das ist gerade, als wenn die S a u die M i n e r v a lehren wollte. Beethoven."*

Auch dem renommierten Verlag Breitkopf & Härtel galt nicht selten sein Unmut. So schrieb er am 6. Mai 1811: *„Fehler – Fehler, sie selbst sind ein einziger Fehler!"* und forderte einen fehlerfreien Nachdruck. Als dieser Verlag im Sommer 1811 seine **Klaviersonate Nr. 26 Es-Dur op. 81a** veröffentlichte und dem Komponisten im Spätjahr 1811 Freiexemplare zugesandt hatte, sah er wiederum Anlass zu harscher Kritik, wohl nicht ganz zu Unrecht: *„…eben erhalte ich das Lebe wohl etc ich sehe daß sie doch auch andre E. [Exemplare] Mit französischem Titel, warum denn, lebe wohl ist was ganz anders als les adieux das erstere sagt man nur einem Herzlich allein, das andere einer ganzen Versammlung ganzen städten."*

Die Zeit ist über diesen Streit, die möglicherweise auf einem Missverständnis beruht, hinweggegangen. Geblieben ist ein Meisterwerk – *„Les Adieux"*. Die Sonate ist Ausdruck einer noblen Freundschaft: Widmungsträger und visiertes Subjekt des Werks war Beethovens Schüler und Mäzen, Erzherzog Rudolph von Österreich, wohl der musisch Begabteste aus dem Hause Habsburg-Lothringen, dessen pianistische und kompositorische Fähigkeiten Beethoven nachhaltig förderte und dessen Widmunsträgerschaft großer Werke seines Lehrers (wie etwa sein *Klavierkonzert Nr. 4 op. 58*) eine gegenseitig tief empfundene freundschaftliche Beziehung dokumentieren. Im Gegensatz zu anderen, bekenntnishaft erscheinenden Klaviersonaten Beethovens, wie etwa der *Sonate Nr. 14 cis-Moll op. 27, Nr. 2 („Mondscheinsonate")* oder der *Sonate Nr. 23 f-Moll op. 57 („Appassionata")* ist das biographische Motiv der *Sonate op. 81a* eindeutig: Die gesamte kaiserliche Familie hatte sich entschlossen, vor den herannahenden französischen Truppen nach Ofen (heute: Buda) abzureisen, um schließlich neun Monate später zurückzukehren.

Die Klaviersonate bringt eine menschliche Situation zu Klang und sie bewerkstelligt dies in drei Sätzen, die die seelische Situation des Verabschiedenden, des Zurückgelassenen und des sich über das Wiedersehen überschwänglich Freuenden – also die des Komponisten – unmissverständlich und gleichsam programma-

tisch hörbar macht: Abschied, Abwesenheit und Wiedersehen. Die langsame, fast sprechende Einleitung des Kopfsatzes *(Das Lebewohl/Adagio)* mit seinem „Le-be-wohl"-Motiv, seinem harmonischen Trugschluss und seinem absteigenden Linienverlauf bringt den Abschiedsschmerz genauso zum Ausdruck wie der aufbegehrend nachfolgende Allegro-Hauptteil. Diese Befindlichkeit setzt sich in dem wie dissonant einsetzenden Mittelsatz *(Abwesenheit/Andante espressivo)* mit seiner klagend-schleppenden Aura fort, bevor sich im Finale *(Das Wiedersehen/Vivacissimamente)* mit dem Ausführungshinweis *Im lebhaftesten Zeitmaße* sich die schier überschäumende Wiedersehensfreude Bahn bricht, überstrahlt noch von einer Schlussfanfare aus stakkatierten gebrochenen Sechzehntel-Oktaven, der ein intimes, fast dankbares Innehalten vorangeht, das nochmals auf das „Lebewohl"-Motiv des Anfangs zurückweist.

Zu den lange Zeit und selbst heute noch gelegentlich kolportierten Legenden einer im Klischee vom „unverstandenen Genie" befangenen Musikschriftstellerei gehört auch die Vorstellung, dass **Franz Schubert** zu Lebzeiten kaum bekannt war, sein Dasein am Rande des Hungertodes fristete und sein unvorstellbar reiches Oeuvre nur für die Schublade schrieb. Das Gegenteil ist richtig. Zwischen 1818 und 1828 erschienen in Wien nicht weniger als etwa 100 Werke von ihm bei verschiedenen Verlagen im Druck, in seiner Heimatstadt war er dazu durch Aufführungen von Opern, geistlicher Musik, Orchesterwerken und Kammermusik kein Unbekannter mehr, seine Lieder hatten schon damals im privaten Kreis und im Konzert bisweilen sensationelle Erfolge.

Gleichwohl sahen viele Zeitgenossen Schubert eher als Miniaturisten, als Meister des Liedes und des Klaviercharakterstücks. Mit Großformen brachte man ihn weniger in Verbindung. Dies gilt für seine Sinfonien und Opern, insbesondere auch für seine drei letzten Klaviersonaten *(c-Moll D 958, A-Dur D 959, B-Dur D 960)*, die erst 1839, ein Jahrzehnt nach dem Tode des Komponisten, bei Diabelli in Wien erschienen.

Schuberts Ringen um die Klaviersonate steht in direkter Nachbarschaft zu dem Kosmos der Klaviersonaten Ludwig van Beethovens. Die klassische Formgestaltung und die Ausdruckscharakteristik stellten ein schweres Erbe dar. Indes, Schubert strebte eine andere Ausprägung der Klaviersonate an; nicht ein erneutes Aufnehmen des von Beethoven vorgegebenen Themendualismus' und seiner konsequenten Ausarbeitung in den Durchführungen, eher ein liedhaftes, auf Reihungen und Variationen gegründetes und Emotionen unverhüllt Raum gebendes Sonatenmodell. In seinen Sonaten zeigt sich denn auch weniger ein Streben nach formaler Klarheit, keine „Planerfüllung", sondern ein zuweilen sehr weites *„Fortspinnen zu himmlischen Längen"* (Robert Schumann), ein geweitetes Fortschreiben von Erfindungskernen mit bald somnambuler Sicherheit: Anders als Beethoven, der wie ein Architekt vorgehe, komponiere Schubert wie ein Schlafwandler, stellte

der Pianist Alfred Brendel fest. Schubert scheint sich komponierend zu verlieren – die Spannungsbögen jedoch bleiben wie von Zauberhand geführt und bieten dem Interpreten wie dem Zuhörer ein herausforderndes Bewährungsfeld.

Die dreisätzige, im Februar 1823 entstandene und erst 1839, mehr als ein Jahrzehnt nach dem Tod des Komponisten, im Druck erschienene **Klaviersonate a-Moll D 784** (op. posth. 143) steht gleichsam wie ein Solitär zwischen Schuberts „Sonatenjahren" um 1817 und ab 1825. Sie beschreibt eine Phase in der Entwicklung des Komponisten, in der seine anfänglich klassizistische Ausrichtung seines Schaffens in die romantische Meisterschaft der Jahre 1824-28 übergeht, eine Periode, die u. a. auch den *c-Moll-Quartettsatz D 703*, die *Symphonie h-Moll D 759* (die sog. *Unvollendete*) oder die *Wanderer-Fantasie D 760* hervorbrachte – allesamt Werke, die von Extremen der Dynamik und des Ausdrucks geprägt sind.

Der Kopfsatz dieser Klaviersonate *(Allegro giusto)* mit seinem mystisch verhangenen Beginn wird fast ganz von dem insistierenden Rhythmus des Hauptthemas beherrscht, dem das holzbläserartige Seitenthema wie mit einer beruhigenden Geste gegenübertritt. Der langsame, die mystisch-resignative Stimmung des ersten Satzes weitertragende, balladenhafte F-Dur-Mittelsatz *(Andante)* und das formal zwischen Rondo und Sonatenform angelegte Finale *(Allegro vivace)* mit seinen sofort einsetzenden Triolenwirren und immer wieder auflodernden jähen Akzenten, die sich mit kurzen Momenten empfindsamen Einhaltens mischen, verstärken die tragische Grundstimmung dieser Sonate.

Die späte Klaviermusik von **Johannes Brahms** ist gekennzeichnet von seiner Hinwendung zum kleinformatigen Charakterstück. Diese letzten 20 Klavierstücke, ausgebracht in den Opera 116-119, greifen als kompositorische Summenbildung und als Spiegelung eines von Melancholie bestimmten Lebens in Faktur und Stimmung weit in das 20. Jahrhundert voraus.

Gerade die **Drei Intermezzi op. 117**, die der früh gealterte Komponist im Sommer 1892 in Bad Ischl schrieb, gelten als Inbegriff des Brahms'schen späten Klavierstils – in ihrer Verknappung auf schlichte, ja fast lakonische Gesten, in ihrer zuweilen nahezu impressionistisch anmutenden Klangsphäre, in dem melancholischen Duktus, in dem sich Brahms' Persönlichkeit klingend spiegelt. Sie zeugen von der Vereinsamung des Komponisten, der hier noch einmal – wie in seiner Jugend bei der *Ballade* op. 10, Nr. 1 – zu den Gedichten aus Johann Gottfried Herders *Stimmen der Völker* zurückkehrte. Brahms sandte wie üblich sein Manuskript vor Veröffentlichung an Clara Schumann, die in ihrem Tagebuch vermerkte: *„…eine wahre Quelle von Genuß; Alles, Poesie, Leidenschaft, Schwärmerei, Innigkeit, voll der wunderbarsten Klangeffekte*

[…] In diesen Stücken fühle ich endlich wieder musikalisches Leben in meine Seele ziehen und spiele wieder mit wahrer Hingebung."

Zu Anfang des ersten der *Drei Intermezzi (Andante moderato, in Es-Dur)* zitierte der Komponist Zeilen aus der schottischen Ballade *Lady Anne Bothwell's Lament (Wiegenlied einer unglücklichen Mutter)* aus Herders *Stimmen der Völker: „Schlaf sanft mein Kind, schlaf sanft und schön!/Mich dauert's sehr, dich weinen sehn"*, wobei die schlichte Melodie dieses Wiegenlieds dem Text genau folgt. Sie charakterisiert in gewisser Beziehung alle drei Stücke, die Brahms gegenüber dem mit ihm befreundeten Bankier Rudolf von der Leyen als *„Wiegenlieder meiner Schmerzen"* bezeichnete. Wehmütiger Abschiedsschmerz bestimmt dieses Stück, dessen Mittelteil in eine dunkle es-Moll-Trübung absinkt.

Das zweite Intermezzo (*Andante non troppo e con molto espressione*, in b-Moll) mit seinen schattenhaft absteigenden arpeggierten Spielfiguren weist im Gegensatz zu seinen beiden dreiteiligen Gegenstücken Elemente der Sonatenhauptsatzform auf. Die melodiebildenden Spitzentöne der arpeggierten 32tel-Ketten werden sodann nach einem ruhigen Des-Dur variiert, was man als das Seitenthema eines Sonatensatzes ansprechen könnte, dem sich, nach einem erneuten Ritardando, ein durchführungsartiger Teil anschließt, der sich mehr und mehr zu einem bewegten Höhepunkt steigert. Wie eine variierte Reprise folgt eine akkordischen Variante des Anfangsthemas, die epilogisierend nachklingt.

Das abschließende dritte Intermezzo (*Andante con moto*, in cis-Moll) beginnt mit einem einfachen, überwiegend aus Sekundschritten bestehenden unisono-Thema. Sein balladenhafter Charakter verweist wahrscheinlich auf ein weiteres Volkslied aus Herders Sammlung – *„O Weh! O weh, hinab ins Thal"*. Brahms' Melodie ist dem Versrhythmus exakt angepasst. Der Mittelteil in A-Dur kontrastiert in deutlich aufgehellter Stimmung mit dem Anfang des Stückes, was sich neben der Wandlung zur Dur-Tonart auch in einer lebhafteren Faktur des Klaviersatzes *(Più moto ed espressivo)* und einer synkopischen Verschiebung der Sechzehntel-Bewegung in der rechten Hand äußert. Die Rückkehr des melancholischen Anfangsteils kündigt sich in einem harmonisch aparten kurzen Übergangsteil an. Zum Beschluss erstarrt das Intermezzo nach und nach in dunklem cis-Moll.

Zur Ausführung der *Drei Intermezzi op. 117* bemerkte Clara Schumann: *„Die Stücke sind, was Fingerfertigkeit betrifft, nicht schwer, aber die geistige Technik darin verlangt ein feines Verständnis, und man muß ganz vertraut mit Brahms sein, um sie so wiederzugeben, wie er es sich gedacht."*

Claus-Dieter Hanauer

PIANO SONATAS :: Beethoven : Schubert : Brahms

Ludwig van Beethoven was often furious with the copyists and publishers of his works, who frequently had difficulties in deciphering his manuscripts. The copyist Ferdinand Wolanek, who worked for the composer at one time, was hit hard: *"Stupid, conceited ass of a fellow! So I am to exchange compliments with such a scoundrel who steals my money. Instead of that I should pull his ass's ears. Slovenly copyist! Silly fellow! Correct your mistakes made through ignorance, arrogance, conceit, and stupidity. That is more fitting than trying to teach me, which is exactly as though the sow wanted to teach Minerva. Beethoven"*. The well-known publishing house Breitkopf & Härtel in Leipzig was another target of his anger. Writing to Breitkopf in May 1811, he complained bitterly about the number of errors: *"Mistakes – mistakes – you yourself are a mistake!"*, and insisting on a corrected reprint.

When Breitkopf & Härtel published Beethoven's Piano Sonata No. 26 in E-flat Op. 81a, the composer again had reason to complain after he had dedicated this sonata to his famous and gifted pupil, the Archduke Rudolph of Austria, with the inscription: *"The Lebe Wohl/Vienna, 4 May 1809/on the departure of His Imperial Highness/the revered Archduke/Rudolph"*. When the composer received copies of the Leipzig edition in September or October 1811, which had in fact already been published in July, he wrote again: *"I have just received the Lebe wohl etc and I can see that you really have other copies with a French title. Why so? 'Lebe wohl' is something quite different to 'les Adieux'; the first is said from the heart to one person, the other to a whole assembly, to whole cities."* As time has passed over that dispute, a masterpiece remains: the *"Les Adieux"*.

The genesis of this sonata is closely connected to the historical events of the time. The biographical motif and the circumstances of its creation are well known, in contrast to other sonatas of a revelatory nature like the *Sonata No. 14 Op. 27, No. 2* (with its popular name *"Moonlight Sonata"*) or the *Sonata No. 23 Op. 57* (colloquially known as the *"Appassionata"*). Following Austria's defeat in the war against France in 1805, the country was gripped by an wave of patriotic fervour that culminated early in 1809 in a call to take up arms against Napoleon once again. But this enthusiasm did not last long. Napoleon reacted promptly with military power, defeated the troops of the so-called Fifth Coalition and occupied Vienna in May 1809. The Viennese court left the city on the 4th of May, heading towards Hungary (Ofen; today part of Budapest). Beethoven's patron and student, the Archduke Rudolph, to whom Beethoven had dedicated works like his *Piano Concerto No. 4 Op. 58*, also had to flee from the advancing Napoleonic troops. On 30 January 1810, the Archduke was finally able to return to Vienna.

This three-movement-sonata is a programmatic expression of the noble and sincere friendship between Beethoven and his pupil and patron. The opening movement – *Das Lebewohl (The Farewell/Adagio – Allegro)* – with its "speaking" Le-be-wohl-introduction *(Adagio)*, harmonically determined by an interrupted cadence, and the forwards striving, quasi galloping exposition (Allegro) oscillates between deep disturbance and reflecting moments, followed by a short, but very emotional slow movement – *Abwesenheit (The Absence/Andante espressivo)* – emphasising the feelings of uncomfortable solitude and fear of no return. The finale – *Das Wiedersehen (The Return/Vivacissimamente)* – characterized by the composer's own tempo and performance marking The liveliest time measurements – in sonata form like the opening movement offers the greatest possible contrast to the depressed mood of the preceding Adagio. It sparkles with joyful exuberance and sweeps away all the hardships of an enforced separation. Just before the close of the movement with fanfare-like broken octaves, there is an intimate moment of quiet reflection, maybe gratitude, in which hints of the first movement's "Lebewohl" motif return.

When Franz Schubert dies at the age of 31 on 19 November 1828, the world of music buried "a rich treasure and even fairer hopes", to use Franz Grillparzer's words on Schubert's epitaph at the cemetery in Währing in the Viennese suburbs. The music world also had to abandon the "fairer hope" of welcoming him as Beethoven's successor. Nevertheless, many of these hopes had already become reality in Schubert's musical scores, so for example in the last three piano sonatas (D 958-960), which were only published in 1838, a decade after Schubert's death. The composer had been primarily regarded as miniaturist, as a specialist for songs and character-pieces for piano and not for the symphonic genre or the opera.

Schubert's struggles with the piano sonata are directly related to Beethoven's sonata œuvre, whose classical form in its perfection represented a difficult legacy. Schubert had a different concept of the sonata form – one that did not adhere to the traditional thematic dualism and its consistent elaboration in the development section, but rather a song-like sonata form based on a series of episodes and variations while providing ample space for candid emotional expression. In Schubert's piano sonatas, there is less of a striving for formal clarity, no *"fulfilment of a plan"*, but rather, in the words of Robert Schumann, a *"spinning out of ideas to heavenly lengths"* and an expanded continuation of the core of each musical invention with almost somnambulistic certainty. Where Beethoven composed like an architect, Schubert proceeded like a sleepwalker, as Alfred Brendel put it. He appears to lose himself while composing, while preserving the dramatic arc and challenging the performer and the listener.

The three-movement **Piano Sonata in A minor D 784** (op. posth. 143), completed in February 1823 and published in print in 1839, more than a decade after the composer's death, stands between Schubert's "Sonata Years" from 1817 and 1825. It marks a period in Schubert's development when the initially classicistic direction of his work gave way to the romantic mastery of the period from 1824 to 1828 that included masterpieces like the *Quartet Movement in C minor D 703*, the *"Unfinished" Symphony in B minor D 759*, and the *Wanderer Fantasy D 760* – works that are characterised by extremes of dynamics and expression.

The opening movement *(Allegro giusto)* with its mystically veiled beginning is almost entirely dominated by the principal theme's insistent rhythms, which are counteracted by the calming gesture of a woodwind-like secondary theme. The slow, ballad-like central movement *(Andante)* continues the mystical, resigned mood of the first, whilst the finale *(Allegro vivace)* unites rondo and sonata form with confounding triplets and sudden accents that flare up again and again between brief moments of sentimental reflection, reinforcing the tragic sentiment of the sonata.

The late piano music by **Johannes Brahms** is marked by his preference for the character piece. These last 20 piano pieces (Opp. 116-119), especially the popular **Three Intermezzi Op. 117** can be seen as the epitome of Brahms' late work for piano. Clara Schumann, probably the secret dedicatee of this pieces, wrote in her diary in November 1892: *"A true source of enjoyment, everything, poetry, passion, fantasy, intimacy, full of the most marvellous sound effects … In these pieces I at last feel musical life stir once again in my soul and play once more with true devotion."*

Composed in 1892 in Bad Ischl, Austria, the intermezzi were written with Clara Schumann in mind, as she was destined to see them first; their moods are autumnal, as befits the utterances of nearly forty years of love and friendship. *Op 117* could be considered a triptych of lullabies, like the composer did sometimes, but he also formally rejected this title: *"It should then say, lullaby of an unhappy mother or of a disconsolate bachelor", or "lullabies to my sorrows"*.

The *Intermezzo No. 1* (*Andante moderato*, E-flat), is a lullaby structured in a three-part song form. It is prefaced by exactly voiced lines from the Scottish lullaby *Lady Anne Bothwell's Lament ("Sleep softly, my child, sleep softly and deep! How much it hurts to see you weep")* in the German translation by Gottfried Herder in his collection *"Stimmen der Völker in Liedern" (Voices of the People)* – a parallel to Brahms's early *Ballade in D minor Op. 10 No. 1*, after the Scottish poem *"Edward"*. The central section descends to a

dark E-flat minor tonality, which increases the poignancy of the lullaby reprise, with its artfully interwoven imitation.

Intermezzo No. 2 (*Andante non troppo e con molto espressione*, B-flat minor) is a combination and expansion of two themes, redolent of the sonata form. The first theme is a melody created by rising and falling steps supported by thirty-second notes, and the second theme in D-flat is harmonized by block chords instead of flowing arpeggios. The piece culminates in quietly ominous final bars.

The final *Intermezzo No. 3* (*Andante con moto*, C-sharp minor) is some of Brahms' most mysterious and tragic music, evoking a ballad character, though in opposite to the first one without an explicitly specified subject. It opens solemnly with the melody in octave unison. The theme expands and grows as harmonies and rhythms are slowly added underneath. The middle section is much more agitated than the melancholy first section. This piece is believed to have been inspired by another of Herder's transitions of Scottish poems – *"Oh woe! Oh woe, deep in the valley…"* Finally, the intermezzo comes to rest in a dark C-sharp minor.

Clara Schumann stated with regard to the interpretation of the *Intermezzi Op. 117*: *"The pieces aren't difficult in terms of dexterity, but the mental technique requires a subtle understanding, and one must be quite familiar with Brahms's music to render them as intended."*

Claus-Dieter Hanauer

GIORGOS KARAGIANNIS :: piano

Der griechische Pianist Giorgos Karagiannis wurde in Grevena geboren und erhielt dort im Alter von elf Jahren seinen ersten Klavierunterricht.

Während seiner musikalischen Laufbahn bekam er wichtige Impulse bei Klavier- sowie Kammermusikkursen von international anerkannten Künstlern, wie z. B. Donald Weilerstein, Maxim Mogilevsky, Aglika Genova & Liuben Dimitrov, Mikhail Voskresensky, Jerome Rose, Elisabeth Kufferath, Winfried Rademacher, Hideyo Harada, Kemal Gekic , Reinhard Becker, Viktor Chuchkov, Ákos Hernádi, Eugene Mursky, Svetlana Smolina, Johan van Beek, Eduard Zilberkant, Domna Evnouchidou, Elena Mouzala und Georgios Xatzinikos.

Er absolvierte sein Bachelor- sowie Masterstudium (Künstlerische Ausbildung Klavier) an der Ionischen Universität für Musik Korfu bei Prof. Lambis Vassiliadis. Nach erfolgreicher Aufnahmeprüfung wurde er mit der unter den Bewerbern höchsten Puntzahl zum Studium der Solistischen Ausbildung an der Staatlichen Hochschule für Musik Trossingen zugelassen und schloss sein Klavierstudium in der Klasse von Prof. Tomislav Nedelkovic-Baynov mit dem Konzertexamen (höchstes solistisches Examen) ab. Darüber hinaus hat Karagiannis an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover bei Prof. Markus Becker Master Kammermusik und bei Prof. Jan-Philip Schulze Liedgestaltung studiert.

Karagiannis ist Preisträger verschiedener nationaler und internationaler Wettbewerbe. Außerdem konzertiert er regelmäßig als Solist oder Kammermusiker und ist bereits in verschiedenen Städten und Festivals in Griechenland sowie in Deutschland, Italien, Portugal, Bulgarien und Thailand aufgetreten.

Zudem hat er für das griechische dritte Programm aufgenommen und als Solist mit dem griechischen Radioorchester (EPT) sowie dem Sinfonieorchester Thessaloniki gespielt.

Von Giorgos Karagiannis ist bisher eine Solo-CD mit Werken von Schubert, Berg, Bach und Schumann (Piano Plus Festival) sowie eine Kammermusik-CD mit Violinsonaten von Mozart, Bartók und Brahms (ARS Produktion) erschienen.

Greek pianist Giorgos Karagiannis was born in Grevena, Greece, where he received his first piano lessons at the age of eleven.

Karagiannis obtained important impulses from master classes with Donald Weilerstein, Maxim Mogilevsky, Aglika Genova and Liuben Dimitrov, Mikhail Voskresensky, Jerome Rose, Elisabeth Kufferath, Winfried Rademacher, Hideyo Harada, Kemal Gekic , Reinhard Becker, Viktor Chuchkov, Ákos Hernádi, Eugene Mursky, Svetlana Smolina, Johan van Beek, Eduard Zilberkant, Domna Evnouchidou, Elena Mouzala and Georgios Xatzinikos.

He completed his Bachelor's and Master's degrees (Piano Performance) in the class of Lambis Vassiliadis at the Ionian University of Music in Corfu. He continued his studies with Tomislav Nedelkovic-Baynov at the State Academy of Music in Trossingen, where he completed the Concert Exam. Karagiannis also studied chamber music with Markus Becker and Lied accompaniment with Jan-Philip Schulze at the University of Music, Drama and Media in Hanover.

Karagiannis has won prizes at national and international music competitions. He appears regularly as soloist and chamber music partner on concert stages and music festivals in Greece, Germany, Italy, Portugal, Bulgaria and Thailand.

His performances, including with the Greek Radio Symphony Orchestra and the State Symphony Orchestra of Thessaloniki, have been recorded for Greek radio and television.

His debut album with works by Schubert, Berg, Bach and Schumann was released by the Piano Plus Festival of Greece. His second album contains violin sonatas by Mozart, Bartók and Brahms and was released by ARS Produktion, Germany.

Wolfgang Amadeus **Mozart**
Sonate für Klavier und Violine G-Dur KV 301 (293a)

Béla **Bartók**
Sonate für Violine und Klavier Nr. 2, Sz 76

Johannes **Brahms**
Sonate für Klavier und Violine Nr. 1 G-Dur, op. 78

Elisa van Beek *Violine*
Giorgos Karagiannis *Klavier*